

AUTOMATISCHES LEBEN, ALSO LEBEN

In einem Notizbuch, das er im Jahr 1619, also zu Beginn seines dritten Lebensjahrzehnts verfasst hat, leistet Descartes bekanntermaßen seinen Beitrag zu einem Phänomen, das Jean-Luc Nancy einmal als «Verzierungs-geschichte der modernen Philosophie»¹ bezeichnet hat. Er vergleicht sich mit einem Schauspieler: «Wie Schauspieler, die eine Maske tragen, damit man ihr Lampenfieber nicht bemerkt, so werde auch ich eine Maske tragen, wenn ich in dem Theater dieser Welt, in dem ich bislang nur Zuschauer gewesen bin, meinen Auftritt habe. [*Ut comoedi, moniti ne in fronte appareat pudor, personam induunt: sic ego, hoc mundi theatrum conscensurus, in quo hactenus spectator exstiti, larvatus prodeo*].»² Die Frage, die ich in diesem Aufsatz stellen möchte, betrifft den Status des Wesens, das sich in dieser Passage selbst als Ich bezeichnet, das *zóon automatón graphikón*, das darum Ich ist.

Descartes' *Sic ego [...] larvatus prodeo* wurde 1619 geschrieben, jedoch nicht vor 1659 veröffentlicht, also neun Jahre nach seinem Tod. Wie groß auch die Ungewissheit über die genauen Datierungen und über die Reihenfolge der Fragmente sein mag, aus denen es sich zusammensetzt, so kann man doch in gewissem Maße berechtigt davon ausgehen, dass es sich bei dieser Aussage um sein erstes publiziertes Manifest handelt – nicht in dem Sinne, dass es seine erste veröffentlichte Schrift gewesen wäre (das ist der *Diskurs*), sondern vielmehr das erste von ihm Verfasste, chronologisch betrachtet, das jedoch erst später den Weg zur Druckerpresse fand. Klammern wir einmal Briefe, juristische Schriftstücke, Taufen, bei denen er Pate stand, und Ähnliches aus, so können wir bei diesem *sic ego* davon ausgehen, dass Descartes hier das erste Mal im Kontext seiner bislang publizierten Schriften «Ich» schreibt. Das Notizbuch fand sich nach seinem Tod unter den nachgelassenen Unterlagen und ging in der Folge verloren. Nun fertigte allerdings Leibniz für sich selbst eine Kopie an, die nachher ebenfalls verloren ging, und diese war es auch, die dann 1659 die Veröffentlichung ermöglichte.³ Descartes schreibt hier also an sich selbst und setzt sich dabei sein ganz eigenes, privates Ich zusammen, doch sollte sich

¹ Jean-Luc Nancy, *Larvatus prodeo*, in: ders., *Ego Sum*, Paris (Flammarion) 1979.

² René Descartes, *Regulae ad directionem ingenii. Cogitationes privatae* [Regeln zur Ausrichtung der Geisteskraft – Private Gedanken, übers. u. hg. v. Christian Wohlers, Hamburg (Meiner) 2011, 191. In der englischen Übersetzung, von der Wills hier ausgeht, ist anstatt von «Lampenfieber» von Verlegenheit oder Scham die Rede («Actors, taught not to let any embarrassment show on their faces», *The Philosophical Writings of Descartes. Vol. I.*, übers. v. John Cottingham, Robert Stoothoff und Dugald Murdoch, Cambridge [Cambridge University Press] 1985, 2), Anm. d. Hg.

³ Zu Einzelheiten über Erhaltungszustand und Geschichte des Manuskripts vgl. Henri Gouhier, *Les premières pensées de Descartes*, Paris (Vrin) 1958, 11–16.

noch zeigen, dass er damit erstmalig sein eigenes schreibendes Ich als das eines im Werden befindlichen Philosophen niederschrieb. Und darüber hinaus bringt er auch eine spektakuläre Darbietung zur Aufführung, wenn er wie von einer Bühne hinab etwas erklärt, obschon er zugleich ankündigt, dass er die Bühne noch gar nicht bestiegen hat. Seine feststellende Bemerkung – «Schauspieler [...] tragen eine Maske [*personam induunt*]» – wird sogleich zur performativen Erklärung: *Sic ego, auch ich nenne mich jetzt Schauspieler; ich trete maskiert hervor.* Es würde viel Zeit kosten, den Feinheiten dieser Aufführung auf die Schliche zu kommen, denn diese beginnen bereits bei ihrer komplizierten, vorgreifenden Zeitlichkeit («Ich bin im Begriff, Schauspieler zu werden, und dabei ist nicht klar, ob ich meine Maske bereits trage oder nicht»), betreffen aber auch die Verwandlung vom Zuschauer zum Schauspieler, die durch die komplexen Metonymien der Maske, der *persona* vermittelt wird. Das Wort *persona* bezeichnet die Maske in der Form des Visiers und der Tarnung, aber auch eine Rolle, die eine Person spielt. In gewisser Weise ist alles, was ich in diesem Text anstrebe, ein Versuch, diese Einübung Descartes', diese Vorschau auf die Darbietung seines Lebens, auf die wichtigste seiner gesamten Lebenszeit, zu verstehen.

Meine Frage richtet sich darauf, von welcher Art Konsistenz wir bei dem *ego larvatus* dieser Frühschriften ausgehen können, jenem *je*, das schnell einige Gedanken zu Papier bringt, bevor es entweder im *Diskurs* erklärt: «Je pense» – oder in den *Meditationes* zu jenem *ego sum* wird, das noch nicht weiß, was das *ego* ist. Diese Frage stelle ich weniger im Sinne einer philosophischen Rätselfrage – eben jener, deren Lösung Descartes sein ganzes Denken widmete und die Jean-Luc Nancy in *Ego Sum* so überzeugend analysiert hat, obwohl sich die hier von mir entwickelten Gedanken immer wieder mit dieser Problematik überschneiden werden – als vielmehr im Sinne des Funktionierens eines autobiografischen Lebewesens, das immerzu am Werk zu sein scheint. Das *zōon autobiographikón* muss notwendigerweise tot sein. Es ist ein Beispiel dessen, was ich als automatisches oder technologisches Leben bezeichne. Ich meine damit mehr als die banale, aber wichtige Bedeutung des Überlebens der grafischen Spur: Ihre Fähigkeit, trotz widriger Umstände weiterzuleben, ihr Nachleben, das, wie uns Walter Benjamin mit Bezug auf die Übersetzung erklärt, «in völlig unmetaphorischer Sachlichkeit [...] erfasst werden sollte.»⁴ Ich meine dies darüber hinausgehend im Sinne jener prophetischen Dorsalität,⁵ die unterbricht, was wir als konstitutionelle Lebendigkeit annehmen. Darin inbegriffen oder eingeschrieben ist auch etwas, das wir für nichtlebendig erachten. Bevor es Lebendigkeit im Sinne eines Seins gibt, das hinter allem Lebendigen steht, das zu verhandeln ist, noch bevor wir von seinem Lebendigsein wissen, zudem auch, bevor wir wissen, was Leben bedeutet, gibt es eine Begegnung mit dem Nichtlebendigen, mit dem, was wir – in der Annahme, wir wüssten, was «belebt» bedeutet – als das Un- oder Nicht-Belebte bezeichnen könnten.

Was genau glauben wir hinsichtlich der Bedeutung dieses «Belebten» zu wissen? Aristoteles mit seinen vegetativen, feinfühligem und rationalen Seelen

⁴ Walter Benjamin, Die Aufgabe des Übersetzers, in: ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Bd. 1, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1977, 50–62, hier: 51–52.

⁵ Vgl. David Wills, *Thinking Back Through Technology and Politics*, Minnesota (University of Minnesota Press) 2008.

könnte sich mit der erklärten Unfähigkeit heutiger Wissenschaft trösten, Leben in einer positiven Begriffsreihe (etwa Programmierung, Selbstorganisation, Autokinetik, Autopoiesis) zu fassen und mit ihrer Unfähigkeit alle Gegenbeispiele zu eliminieren. Sicherlich aber würden wir ihm nicht mehr darin beipflichten wollen, dass ihr vegetativer Zustand die Pflanzen leblos oder fühllos mache. In Derridas ausführlicher Untersuchung dieser Frage in *Das Tier, das ich also bin*, in *The Beast and the Sovereign*⁶ und in *La bête et le souverain II*⁷ scheint er einerseits bereit zu sein zu akzeptieren, dass «allem Lebenden und also jedem Tier als Lebenden» das «Vermögen» zuerkannt wird, «sich spontan zu bewegen, sich zu empfinden und sich auf sich selbst zu beziehen. [...] Das ist sogar, so problematisch es auch immer sein mag, das Charakteristikum des Lebendigen, wie man es traditionellerweise der anorganischen Bewegungslosigkeit dessen entgegengesetzt, was rein physikalisch-chemisch wäre.»⁸ Andererseits sagt er aber auch, dass man, wenn es um das Leben des Menschen gehe, «die gesamte Problematik neu strukturieren muss»⁹, was, wie er anderswo feststellt, bedeutet, «ein anderes Denken des Lebens und der Lebenden» zu entwickeln, «ein anderes Verhältnis der Lebenden zu ihrer Selbstheit, zu ihrem *autós*, zu der ihnen eigenen Autokinese und Automatizität der Reaktion, zum Tod, zur Technik oder zum Maschinenhaften».¹⁰

Sic ego, schreibt Descartes, «so auch ich», «so verhält es sich mit mir». Auf die Bühne gerufen, legen die Schauspieler eine Maske an, um zu vermeiden, dass man die Röte auf ihren Gesichtern sieht. Wie sie trete ich in dem Augenblick, da ich – bisher bloß Zuschauer – die Bühne des Welttheaters betrete, maskiert hervor. Descartes' englischsprachige Übersetzer machen aus dem *sic ego* einen eigenständigen Satz, «I will do the same», womit sie das Ich syntaktisch explizit mit dem Aufsetzen einer Maske in Beziehung setzen. So funktioniert es im Lateinischen, zumindest dann, wenn wir die Zeichensetzung akzeptieren, die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung hinzugefügt wurde, denn mit *sic ego* beginnt tatsächlich die Reihe der Sätze über das Zuschauersein, das Besteigen einer Bühne und das maskierte Hervortreten. Wortgetreuer hätte man es so übersetzen können: «So trete auch ich, der ich im Begriff bin, die Bühne des Welttheaters zu besteigen, in dem ich bislang ein bloßer Zuschauer war, maskiert hervor.» Syntaktisch verweist *sic ego* unmittelbar auf das *larvatus prode*: «ich trete maskiert hervor/auf». Doch semantisch kann sich das *sic ego* unmöglich nicht auch auf die Scham des Schauspielers zurückbeziehen: «Schamhafte Schauspieler setzen eine Maske auf, um ihre Scham zu verbergen, so verhält es sich auch mit mir, der ich maskiert hervortrete.» Anders ausgedrückt ist Descartes' erstes *ego*, einige Zeit bevor es zu einem *ego cogito*, einem *ego sum* oder einem *ego existo* werden wird, ein *ego larvatus* (ein maskiertes Ich), doch sogar schon vorher ist es ein *ego pudeo*, ein peinlich berührtes oder schamhaftes Ich. Bevor es sich mit der eigenen Maske maskiert, die nicht die eigene Maske ist, ist es mit einer anderen Maske maskiert, die nun wirklich seine eigene Maske ist, ihm eigentlicher eignet, nämlich seiner Scham oder seiner Verlegenheit. In-

⁶ Jacques Derrida, *The Beast and the Sovereign. Volume I*, übers. v. Geoffrey Bennington, Chicago (University of Chicago Press) 2010.

⁷ Jacques Derrida, *Séminaire, La bête et le souverain. Volume II* (2002-2003), Paris (Edition Gallilé) 2010.

⁸ Jacques Derrida, *Das Tier, das ich also bin*, übers. v. Markus Sedlaczek, Wien (Passagen) 2010, 142.

⁹ Derrida, *Beast and Sovereign*, 56, Übersetzung CK.

¹⁰ Derrida, *Das Tier*, 184.

soweit Descartes ein Schauspieler ist, entscheidet er sich nicht dafür, die Maske eines Schauspielers zu tragen, ohne sich zuvor damit einverstanden erklärt zu haben, die Maske der Verlegenheit zu tragen.

Nun verstehen wir unter Verlegenheit doch wohl etwas, mit dem wir uns eben gerade nicht einverstanden erklären. Wir gehen davon aus, dass es sich bei der Maske der Verlegenheit um eine natürlich gegebene Maske handelt, bei der des Schauspielers dagegen um eine künstliche, <aufgesetzte> Maske. Wir können nun das Erröten als sinnbildhaft für jene Gesichtskonfiguration der Verlegenheit nehmen, für das Beschämen, von dem Descartes spricht, obwohl es auch ein Grimassieren oder eine andere Art *tic* sein könnte. Das Erröten lasten wir dem Adrenalin an, den eher unsympathischen Funktionen des sympathischen Nervensystems, das für unsere Existenz genauso wichtig wie das Atmen ist. *Ich erröte, also bin ich* trifft genauso zu wie *Ich atme, also bin ich* oder wie *Ich gerate in Panik, also bin ich*. Es ist einfach ein Teil des Lebens. Und wirklich – müssten wir über das Erröten oder das Atmen erst nachdenken, dann würden wir es mit dem Denken wahrscheinlich nicht sehr weit bringen. In dieser Hinsicht sind wir genau wie andere Tiere, wir alle atmen, ohne zu denken. Mit einem Unterschied: Wie man uns sagt, atmen Tiere ganz wie wir, ohne zu denken, geraten in Panik, ohne zu denken, ergreifen die Flucht, ohne zu denken – ihre Adrenalindrüsen sind weitaus aktiver als die unsrigen –, doch sie würden niemals daran denken zu erröten; nicht nur würde ihnen das niemals in den Kopf kommen, es würde auch nicht in ihre Physiologie Eingang finden. Erröten ist, so nimmt man an, eine in besonderer Weise menschliche Form des Automatismus und es leitet sich vermutlich von einer in besonderer Weise menschlichen Situation ab, nämlich der Nacktheit. Das ganze etymologisch-mythologische Netzwerk, in dem Descartes' Wort für das Verlegensein (*pudor*) operiert, verweist zurück auf die Scham, die man bei der Entblößung der eigenen *pudenda* oder Geschlechtsorgane empfindet. Es geht zurück auf unsere Erbsünde oder den Sündenfall, der wie Bernard Stiegler überzeugend dargelegt hat, der Ursprung der Technizität ist. Scham und Bescheidenheit sind Funktionen der Bewusstwerdung der Nacktheit, derer Tiere nicht bedürfen. Es ist etwas, eine Technik vielleicht, die nur die Menschen ihrem physiologischen Repertoire hinzugefügt haben. An anderer Stelle habe ich die Logik eines von seinen Ursprüngen her technologischen Errötens erläutert, was ich hier nicht noch einmal wiederholen werde.¹¹ Hier muss die Bemerkung genügen, dass die Technik, die Kleidung herstellt, noch lange vor dem ersten Nadelstich beginnt. Dies geschieht durch eben jene Vorrichtung, durch die wir uns abverlangen, uns Nacktheit vorzustellen, um uns auf diese Weise Nicht-Nacktheit überhaupt vorstellen zu können, oder umgekehrt. Denn die eigentliche dialektische Beziehung und damit das Denken muss mit demselben Verfahren erdacht werden. «Wir würden also», schreibt Derrida, «die Schamhaftigkeit und die Technik zusammen denken müssen.»¹² Entweder wir akzeptieren, dass im Erröten bereits Denken liegt, oder aber wir haben zu akzeptieren, dass der Automatismus

¹¹ David Wills, *The Blushing Machine: Animal Shame and Technological Life*, in: *Parrhesia* 8/2009, 39–40.

¹² Derrida, *Das Tier*, 22.

der Schamhaftigkeit – wie der des Atmens – im Rahmen unseres vermeintlich autonomen bewussten Denkens weiterarbeitet. Entweder ist das Erröten etwas, das wir uns als Ergebnis eines Denkens der Scham zusammengeträumt haben, indem wir die Adrenalndrüse mit nachträglich eingefügten begrifflichen *plug-ins* biotechnologisch verändert haben, oder wir verfügen über eine Art sympathisches Denksystem, das durch die Aktivierung des *cogito* niemals ganz unterbrochen wird; also nicht nur ein sympathisches Nervensystem und ein *cogito*, die parallel funktionieren, sondern die sich wechselseitig bewohnen.

Untersuchen wir nun den Maskierungseffekt bei Descartes' erstem *ego*, das hier als *ego sic* eingeschrieben ist, so, wie es ist, wie es sich damit verhält. Als Schauspieler setzt es eine Maske auf, um die Maske zu verbergen, die es bereits, auf vermeintlich unkontrollierbare Weise, trägt; eine künstliche Maske (*persona*) zur Verdeckung einer natürlichen (des Errötens). Die zweite, wirklich künstliche Maske aufzusetzen entspreche einem Akt des *cogito*, obwohl dieses noch gar nicht existiert, wogegen die erste, vollkommen natürliche Maske für den Automatismus eines <physiologischen> *ego* stünde. Doch sprechen wir hier von jemandem (oder etwas), der noch bevor ihm die Maske der Schamhaftigkeit übergeworfen wird, bereits die Maske des Schauspielens trägt, hat er sich doch für den Beruf desjenigen entschieden, der sich eine andere *persona* leiht. Das *ego* des *sic ego* bezieht sich nicht nur auf die Tatsache des peinlich Berührt-Seins, sondern auch auf die Entscheidung, ein Schauspieler zu sein, eine Entscheidung, die die Scham erst ausgelöst hat. Schauspieler ist tatsächlich Descartes' erstes Substantiv (*Ut comoedi*); die Tatsache des schauspielerischen Handelns, der Übernahme einer *persona*, ist seine erste Maske. Als Konsequenz der Entscheidung zum Schauspielersein, die so ist, wie es sich mit mir verhält, befinde ich mich in einer Situation, in der ich Scham empfinde und also erröte, weswegen ich einer Maske bedarf. Ich handle (als Schauspieler), also fühle ich Scham, also erröte ich, also trage ich eine Maske.

Die Schamhaftigkeit des Schauspielers, seine *Prüderie*, befindet sich nicht nur in seinem Kopf oder seinem Herzen oder wo auch immer ein solches Gefühl zu verorten ist; es ist die Scham, die sich auf seinem Gesicht abspielt, die mich dazu gebracht hat, das Rotwerden als eine Maske zu verstehen. Dies aber führt zu dem Dilemma, dass man nicht weiß, ob das Erröten eigentlich ein Verbergen oder ein Ausdruck von Schamhaftigkeit ist. Ich bestimmte das Erröten als ein Zeichen von Schamhaftigkeit. Ist jedoch das sympathische Nervensystem in der Tat sympathisch, funktioniert es tatsächlich als jene Überlebenstechnik, die es sein soll, dann sollte es mir doch auch dabei helfen, das Herzeigen der von mir gefühlten Scham zu vermeiden; es sollte meine Schamhaftigkeit maskieren. Die automatische, reaktive, lineare Logik des Systems scheint damit zusammenzubrechen. Im Falle der anderen Adrenalfunktionen werden wir dazu ermutigt, uns durch Kampf oder Flucht zu schützen; hier dagegen sind wir zur Schutzlosigkeit verdammt, zumindest aber zu einer komplizierteren Form der Verteidigung. Beim Erröten als natürlicher Maske hätten wir

also einzusehen, dass es so etwas wie einen gescheiterten Ansatz für eine andere Art der Maske gibt, die aus dem Erröten eine doppelt maskierte Angelegenheit machte, die sowohl rein adrenalingesteuert ist («oh verdammt! Blut pumpen!») als auch mit Wertungen belastet wäre («Mein Fehler, ich geb's ja zu, sieh' doch nur, ich versuche ja gar nicht, es zu verbergen!»). Strukturell eingelassen in den physiologischen Mechanismus des Errötens, zeichnet sich ein Versagen oder ein Zusammenbruch des natürlichen Hormonvorgangs sowie ein ausgeklügelter Versuch ab, dies zu verbergen, zumindest aber eine Unterbrechung des Reaktionsvorgangs und seine Komplizierung mittels einer ganzen Reihe kulturell determinierter Faktoren (jugendliche Empfindsamkeit, verführerische Schüchternheit, ethnische Differenzen in der Pigmentierung). Erröten erweist sich als epidermische oder membranartige Artikulationsform, die zwischen dem Grund der Hautmaterie und dem Nicht-Physiologischen oder Nicht-Belebten liegt. Es ist eine natürliche Prothese und ein Zeichen für einen Zustand, der jeweils immer schon in Gang gewesen sein wird. Ich wende mich an meine Adrenaldrüse, damit sie mir Schutz gewährt, und sie antwortet mir darauf mit etwas, das ich nicht zurückweisen kann und das zugleich rot und durchsichtig ist. Ich versuche, es zurückzuschicken, aber sie sagt mir, das sei doch genau, was ich über meine Stellvertreterin bestellt hätte, die Scham heißt. Ich rufe die Scham an und sie sagt: Hey, den Job wollte ich aber nicht haben, du hast meine Position doch geschaffen, du hast die Arbeitsplatzbeschreibung entwickelt. Ich sage, ich dachte, du arbeitest immer über die Nacktheit. Sie: Nein, stattdessen nennen wir uns jetzt globales Scham-Netzwerk.

* * *

Sic ego, so verhält es sich mit mir: Ich schauspiele, also empfinde ich Scham, also versuche ich diese Schamhaftigkeit zu maskieren, also scheitere ich daran und muss mich mit der roten Maske begnügen, die mir mein Körper reicht, also setze ich eine Maske auf. Ich setze die Maske des Schauspielens auf, die Maske der Schamhaftigkeit, die Maske eines Errötens, das diese Schamhaftigkeit verbergen soll, die Maske eines Errötens, das diese Schamhaftigkeit ausdrückt, und schließlich: die Maske eines Schauspielers. Wie viele Masken haben wir da nun eigentlich? In welcher genauen Reihenfolge? Wo hören diese auf, natürlich zu sein, wo beginnen sie, künstlich zu werden? Und waren wir uns denn eigentlich überhaupt klar darüber, warum sich Schauspieler davor hüten müssen, ihr peinliches Berührtsein zu zeigen, oder anders: Wofür genau haben sie sich eigentlich geschämt oder gefürchtet? Sprach Descartes lediglich von seinen eigenen schuljungenhaften dramatischen Bemühungen, wie Charles Adam zu glauben scheint? Oder spielte der Philosoph, wie Gouhier behauptet, auf das Lampenfieber an, das alle Schauspieler plagt?¹³ Geht es vielleicht darum, dass sie befürchten, sie könnten im falschen Augenblick in ihr ureigenstes, jenseits der Bühne nicht geschauspielertes Erröten ausbrechen, aus der Rolle fallen und

¹³ Vgl. Gouhier, *Premières pensées*, 68, Anm. 35.

sich dadurch des schlechten Schauspielens, wenn nicht gar des schlechten Handelns schuldig machen? Oder ist das Problem, dass sie ihre Rolle so gut spielen, so tief ihre Bühnenfiguren verkörpern, dass sie an Stellen des Stücks ein Erröten der Bühnenfigur zeigen, wo die Regie kein Erröten sehen will? Ist das etwa das Gleiche? Oder ist etwa, allgemeiner gesprochen, das Schauspiel schon von seiner Grundbestimmung her eine beschämende Tätigkeit, die verborgen werden müsste? In der griechisch-westlichen Tradition entstammt das Schauspiel den Bacchanalien. Eine *komoidia* ist das Lied der als laszive Satyrn verkleideten Zecher, der ungebärdigen Dithyrambentänzer (gr. *komoî*), aus denen der Chor wurde, vor dem als Kontrastfolie sich schließlich der individuelle Rollenspieler entwickelte. Eine solche Tradition sollte uns zur Schamhaftigkeit im Sinne einer Nacktheit oder einer sexuellen Zurschaustellung als Begründung für das Beschämtsein des Schauspielers zurückführen.

So besteht also Descartes' erste private Meditation – noch bevor er seine Regeln zur Leitung des Geistes entwickelt, bevor er seine Abhandlung über die Methode oder seine öffentlichen Meditationen niederschreibt – darin, diese Feststellung zu äußern: Schauspieler sind Maskenträger. Einerseits bedeutet das: «Es gibt Schauspieler, also gibt es auch Masken.» Grundlegender jedoch bedeutet es auch: «Es gibt das Schauspiel, es gibt die Maskierung», nicht durch ein *also* verknüpft, sondern nur als Pleonasmus oder Tautologie ohne kausale Folge. Lange vor Entstehung irgendeines Ich, ganz zu Beginn gibt es Schauspiel, gibt es Maskierung. Aus der Eröffnung eines solchen Abgrunds prophetischer Ergänzung, ganz gleich, ob es sich nun um Vortäuschung (Verkleidung) oder Orthopraxis (Richtigstellung) handelt, folgt der gesamte Apparat jener Nachahmungen,¹⁴ die ich gerade beschrieben habe. Doch endet er dort keineswegs. Unser Schauspieler, maskiert durch Schauspiel, durch Schamhaftigkeit, durch Erröten und durch eine Maske, ist an der Stelle, wo er in der Schrift auftaucht, noch kein Schauspieler. Noch ist er Zuschauer, der den Wunsch oder die Absicht hegt, Schauspieler zu werden. Er ist ein Schauspielerschüler, einer, der sich darauf vorbereitet, ein Schauspieler zu werden, jetzt ist er noch die blasse Imitation eines Schauspielers; ein Zuschauer, der die Rolle eines Schauspielers spielt, sich die Maske eines Schauspielers leiht, der jedoch, wie es scheint, noch nicht aufgrund seines Mangels an Erfahrung errötet und der, wie es auch scheint, noch nicht die Röte eines echten Schauspielers zeigt. Er wartet am Bühnenrand, außerhalb des Rampenlichts, unterhalb der Bühne, versteckt sich gewissermaßen, trägt die Maske der Dunkelheit, wartet auf seinen Einsatz, den er und nur er sich geben wird, denn sein *ego* soll sich der Ankündigung nach bereits im Aufstieg befinden (*sic ego [...] consensurus*); er ist kurz davor, die Bühne zu besteigen und vorzutreten. Als Zuschauer in den Niederungen, der er ist, wird er sich nur kurz die *persona* eines hochgestellten Schauspielers borgen. Im Einklang mit der ganzen, scheinbar endlosen Thematik des Maskentragens gibt es noch eine andere Semantik des Sich-vorwärts-Bewegens oder des Sich-Hervortuns und Erhebens; eines Voranschreitens, das Selbstbeförderung ist,

¹⁴ Im Orig. *personations*, Anm. d. Übers.

eine Selbstprojektion, ein sich selbst Vorantreiben: Ich bewege mich von den Sitzen im Orchestergraben zu jenem Punkt hin, von dem aus ich schnell die Bühne besteigen kann, um als Maskierter hervorzutreten. Ich bewege mich zugleich aufwärts und vorwärts und ich halte etwas vor mich hin.

Zweierlei ist hier hervorzuheben: Zunächst, dass die Prothetisierung des *ego*, die sich mithilfe der von mir beschriebenen komplizierten Effekte des Maskierens vollzieht, durch das Herausstellen, Hochstellen und Vorwärtsbringen (*conscensus/prodeo*) dieser Selbst-Förderung verdoppelt wird. Etwas *prothetisieren* bedeutet auch etwas *proponieren* (sogar eigentlich auch sich *prostituieren*), eine Form des Sich-vorwärts-Bringens, durch das sich das Selbst selbst außerhalb seiner selbst neu bestimmt. Die Themen des Maskierens und des Voranschreitens kulminieren im *larvatus prodeo*: Ich trete vor und halte dabei eine Maske vor mich hin; ich richte sowohl meine Maske als auch meinen Körper frontal aus, meine Maske frontal vor meinem Körper und meinen Körper frontal vor sich selbst. Sowie ich mich aufwärts und frontal nach außen vor mich hin bewege, bevor ich die verwandelnde Maske aufsetze, bewege ich mich tatsächlich in die Andersheit hinein, in etwas, das hier explizit durch die Metamorphose vom Zuschauer zum Schauspieler und von einer niederen, gewöhnlichen Situation hin zu einer erhöhten verstärkt wird. In dem *ego larvatus prodeo* konzentriert sich ein Ich, das sich als «ursprüngliche Prothese»¹⁵ erweist, ein Ich, das sich vorwärts aus sich selbst heraus bewegt und auf diese Weise den Raum und die Struktur der Maskierung eröffnet, sich mit seiner eigenen prospektiven Andersheit maskiert, auf deren Basis es ihm allererst möglich sein wird, eine Maske aufzusetzen. Aber es ist auch ein dorsales Ich, das stets hinter sich ist, nicht nur, weil seine Ontologie eine progressive oder sukzessive, eine sukzessive oder ablösende wäre – es befindet sich im Aufstieg, schreitet voran, es *ist* durch das Aufsteigen, das Voranschreiten –, sondern auch, weil gemäß der komplizierten Logik, die wir kennengelernt haben, die Technologie der prothetischen Ergänzung nicht mit der Maske beginnt, die diesen Namen trägt, sondern sich von Beginn an in Betrieb befindet: Wo es Schauspiel als Maskierung gibt, dort gibt es schon das Verdecken und dies *hinter* jedweder handgefertigten, artefakthaften Verkleidung.

Der zweite Punkt, den ich hier betonen möchte, ist die Kraft einer gewissen Vertikalität oder Vertikalisierung, die im Zusammenspiel mit der Maskierung funktioniert: Descartes' Ich wird aufsteigen oder die Bühne besteigen, einen höheren Grad des Aufrechten oder der Erektion erreichen. Hier haben wir es mit einer weiteren komplizierten Fassung des Sündenfalls zu tun, den wir, wenn auch paradoxerweise, mit der aufrechten Haltung assoziieren können; einem Fall ins Menschliche («Aufrichtung im Prozess der Menschwerdung ganz allgemein»¹⁶) und der begleitenden Angst- und Schamgefühle beim Fallen. Hier wird allerdings, wie ich behaupten möchte, mit dem aufrechten Stehen eine völlig neue Darstellungsweise wirksam, eine vollkommene Frontalisierung, ganz genau das, was das Gesicht und damit auch die Maske hervorbringen wird;

¹⁵ Vgl. Jacques Derrida, *Die Einsprachigkeit des Anderen: Oder die ursprüngliche Prothese*, München (Fink) 2004.

¹⁶ Derrida, *Das Tier*, 97.

und gleichzeitig kommt es, wenn dies nicht sogar noch wichtiger ist, zu einer vollkommenen Dorsalisierung, der Erfindung einer generalisierten Rück- oder Hinterseite. Zur gleichen Zeit ist es eine Technologisierung, nicht nur weil die Hände dadurch die Freiheit erlangen, Werkzeuge zu benutzen, sondern auch, weil das Tier, ein Tier, sich neu organisiert und sich in die eigenen Artikulationen einschaltet, sowohl in die inneren (körperlichen) als auch in die äußerlichen (gegenüber Belebtem und Unbelebtem). Dies geschieht mit einem großen Risiko, denn eine solche Wandlung birgt die Angst vor der Reversion (die Scham angesichts eines Falls), vor der Subversion (der Schwäche einer Hemmung) und vor der Perversion (der Kontaminierung einer Prothese) mit sich. Wir stürzen oder versagen bei unserem Aufstieg weniger aufgrund eines Unfalls, der uns passieren könnte, sondern vielmehr weil das, was wir Fortschritt nennen, nie in absoluter Weise eintritt, sondern immer nur um den Preis verschiedener Kompromisse oder Opfer (hier zum Beispiel dem Verlust von Sinnesfunktionen). Das *ego consensurus* ist darum so maskiert wie das *ego larvatus*; es leiht sich die *persona* des *homo erectus* und des *zoon tekhnologikón*, zunächst nur versuchsweise, indem es das unbehaarte Gesicht aufsetzt, von dessen Besitz es noch nichts weiß und das es sicherlich nicht zu benutzen versteht, dabei offen eine Sexualität projizierend, in deren Rahmen Stolz und Scham gleichermaßen Jäger und Gejagte sind. Dabei zeigt er Freund und Feind, den Mitmenschen und den Dingen gleichermaßen eine ganz neue Kehrseite, eine neue Angst und neue Passivität, neue Adrenalzonen und insgesamt eine neue Regionalität.

* * *

Die *Cogitationes privatae* (hierbei handelt es sich mit einiger Sicherheit nicht um Descartes' Titel), denen die Notiz mit dem *larvatus prodeo* entnommen ist, sind Teil der *Opuscules der Jahre 1619–1621*. Es gibt nur eine Handvoll von Notizblättern wie diese, bevor die Schrift – vermutlich als Ergebnis von Descartes' Austausch mit Isaac Beeckman – zu einer Art mathematischer Abhandlung wird. Doch enthalten diese wenigen Seiten nicht nur die Einsicht in «das Fundament einer wundervollen Entdeckung»¹⁷ im Jahr 1620, sondern auch die Erwähnung seines berühmten Traums vom November 1619. Fast achtzehn Jahre sollten vergehen, bevor es zur Veröffentlichung des *Discours de la Méthode* kam, der 1637 anonym in französischer Sprache in Leiden erschien. Der zweite Teil des *Discours* beginnt mit einer Schilderung jenes früheren Traummoments, den sein Biograf Antoine Baillet in der Nähe von Ulm situiert und auf den 10. November 1619 datiert: «Ich befand mich damals in Deutschland, wohin mich der Krieg, der dort noch nicht beendet ist, gerufen hatte. Als ich von der Kaiserkrönung zur Armee zurückkehrte, brach der Winter an und hielt mich in einem Quartier fest, wo ich ohne zerstreue Unterhaltung und überdies – zum Glück – ohne von Leidenschaften und Sorgen geplagt zu sein, den ganzen Tag allein in einer warmen Stube eingeschlossen blieb und hier alle Muße fand,

¹⁷ Descartes, *Cogitationes privatae*, 195.

mich mit meinen Gedanken zu unterhalten.»¹⁸ Natürlich werden wir dann im vierten Teil des *Discours* mit dem *ego cogito* belohnt, das also ist. Vier Jahre danach wird Descartes unter seinem eigenen Namen in Paris die *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie* in lateinischer Sprache veröffentlichen, die zweite Meditation stellt die berühmte Aussage vor: «Ich bin, ich existiere [*Ego sum, ego existo*]», der einschränkend der Satz folgt: «Noch verstehe ich aber nicht zur Genüge, wer ich denn bin.»¹⁹

Ich werde hier nicht wiederholen, was im Hinblick auf die Identitätsverwirrung zwischen autobiografischem und philosophischem Subjekt bei Descartes bereits erschöpfend untersucht und diskutiert wurde, beginnend mit meist naiven Annahmen – die möglicherweise auf Descartes selbst zurückzuführen sind – über die für seine Maskierung charakterische Pseudonymie oder Anonymität und über seine wahre Identität, die sich am Ende darunter entdecken lassen soll; ebenso wenig möchte ich noch einmal den ausgetretenen Pfad beschreiten, der (wie bei Baillet geschehen) seine Träume zu seinen philosophischen Hypothesen in Beziehung setzt.²⁰ Statt dessen möchte ich mich dem Autobiografischen noch einmal aus der Perspektive dessen, «was lebt», annähern. Dies ist etwas, das jedweder veröffentlichten Fassung eines kartesischen *ego* vorausgeht – *larvatus, cogitans* oder anderswie geartet –, jedoch tue ich das immer noch in der Absicht, zu dem einen, das ist, wie es ist – wie im Jahr 1619 verkündet –, zurückzukommen. Wie es Derrida in der schon zuvor zitierten Stelle aus *Das Tier, das ich also bin* ausgedrückt hat: «Das ist sogar, so problematisch es auch immer sein mag, das Charakteristikum des Lebendigen, wie man es traditionellerweise der anorganischen Bewegungslosigkeit dessen entgegensetzt, was rein physikalisch-chemisch wäre», eine «autokinetische Spontaneität [...], das Vermögen, sich spontan zu empfinden und sich auf sich selbst zu beziehen», eine «Selbstaffektion und Selbstbewegung»²¹ an anderer Stelle beschreibt er dies als «Sensibilität, Reizbarkeit und Selbstbewegung, [...] Spontaneität, die in der Lage ist, sich zu bewegen, sich zu organisieren und sich selbst zu affizieren, sich selbst zu markieren, seine eigene Spur zu ziehen und sich mit den Spuren seiner selbst zu affizieren.»²² Und weiter: «Was ihm jedoch abgestritten wird – und hier wird die Funktionsweise und die Struktur des <Ich> wichtig, selbst dort, wo das Wort <ich> fehlt –, ist das Vermögen, auf deiktische, autodeiktische Weise auf sich selbst Bezug zu nehmen, zumindest virtuell den Finger auf sich zu richten, um zu sagen: <Das bin ich>».²³ Das nicht-menschliche Tier ist angeblich unfähig zu «ebendieser autodeiktischen und selbstreferentiellen Autotelie».²⁴ Die Unterscheidung zwischen allem Lebendigen und dem menschlichen Tier würde demzufolge als Differenz zwischen simpler Selbstbewegung auf der einen Seite und autobiografischer Autodeixis auf der anderen zu bestimmen sein. Derridas Wahrnehmung eines Problems oder einer Problematik innerhalb der traditionellen Unterscheidung entspringt einer Anzahl von Faktoren, durch die sich schwerlich mit der gebotenen Strenge bestimmen ließe, wodurch sich der minimale autodeiktische oder autobiografische <Im-

¹⁸ René Descartes, *Discours de la Méthode* [Von der Methode des richtigen Vernunftgebrauchs und der wissenschaftlichen Forschung, 2. verb. Auflage, Hamburg (Meiner) 1997, 19.

¹⁹ Ders., *Meditationes de prima philosophia* / *Meditationen über die Grundlagen der Philosophie*, 3., durchges. Ausg., Hamburg (Meiner) 1977, 45.

²⁰ Vgl. zum Beispiel Dalia Judovitz, *Subjectivity and Representation in Descartes*, Cambridge (Cambridge University Press) 1988, 87ff.; vgl. außerdem Nancy, *Ego sum*, 63–64, sowie Jean-Luc Marion, *Cartesian Questions*, Chicago (University of Chicago Press) 1999, 1–19.

²¹ Derrida, *Das Tier*, 142.

²² Ebd., 82.

²³ Ebd., 142.

²⁴ Ebd., 143.

puls» konstituiert. Wenn es zum Beispiel einen Organismus gäbe, der in der Lage wäre, den Code seines eigenen Lebens zu entziffern, und sich auf diese Weise selbst (re-)generieren könnte – wäre das ein Fall von Selbst-Erkenntnis, den man zu Recht das Schreiben des eigenen Lebens nennen könnte? Gäbe es da etwas in ihm, das ihn zur Bewegung in Raum und Zeit, zur Einwirkung auf seine Umgebung veranlasste und so irgendeine Form nachweisbarer differentieller oder dynamischer Existenz konstituierte, eine Art des Anders-Werdens? Würde das dann in zureichender Weise dessen Autoaffektion in eine Heteroaffektion verwandeln, die sich als Selbst-Aussage erkennen ließe – oder gewissermaßen als unabhängiges Merkmal eines Selbst? Viel weiter gedacht: Sagen wir, ein Tier wäre in der Lage, sich selbst im Spiegel zu erkennen oder seine eigene Spezies mithilfe rein visueller Wahrnehmung eines künstlichen Modells zu erkennen, was bei verschiedenen Arten tatsächlich nachgewiesen werden kann, so weitgehend gar, wie uns Lacan erinnert, dass sie von einem solchen Scheinbild sexuell stimuliert werden. Hätten wir dann nicht die Herausbildung einer autodeiktischen Identität anzuerkennen? Was also ist lediglich mechanistisches Nachzeichnen, wo beginnt das selbstbewusste Leben-Schreiben? Wo sagt sich das Menschliche von seinem biomechanischen Automatismus los, um zum autodeiktischen Ich zu werden?

Jeder Versuch einer Beantwortung dieser Frage müsste mit der Erkenntnis beginnen, dass das Charakteristische des autobiografischen Tiers, sobald es erst einmal fähig ist, autodeiktisch in dem Sinne auf sich selbst zu zeigen, dass es einen Eigennamen hat, die strukturelle Tatsache des Todes ist. Ein Tier mit einem Eigennamen ist ein Tier, das über etwas verfügt, das seinen Tod überleben wird. Sein Name bezeichnet seinen künftigen Tod; paradoxerweise wird dieser vermeintlich unbelebte Name weiter «leben», wenn das belebte Tier selbst etwas leichenhaft Unbelebtes geworden ist.

Nun ist wiederum auch der Eigenname, der das Menschliche biografisiert, etwas, das dem Tier angeblich fehlen soll, mit Ausnahme jener Tiere, die wir anthropomorphisieren und denen wir gestatten, uns bis ins Badezimmer zu folgen, oder auch der merkwürdigen Dolly (sie ruhe in Frieden), der aus anderen Gründen ein Name gebührte. Ich weiß nicht, ob man die Fälle, bei denen ich andeutete, die Automotion könne vielleicht schon Autodeixis sein – genetische Reproduktion, automotiv Hetero-Affektion, das Erkennen von Simulakren –, dahingehend interpretieren sollte, dass auch die Tiere bereits auf dem Wege der Selbstbenennung sind. Doch natürlich haben wir noch eine verwandte Erzählszene zu deuten, wiederum eine, auf die uns *Das Tier, das ich also bin* hinweist. Es soll mir hier als letztes Beispiel dienen. Es geht um eine Szene, in der das ursprüngliche pleonastische *ego*, das «Ich bin der Ich-bin-da»,²⁵ der keines Eigennamens bedarf, den Menschen/den Mann, der noch keinen Eigennamen hat und der noch einziger Mensch und einziger männlicher Mensch ist, herbeiruft, damit dieser jedem einzelnen Tier allgemeine Wortbezeichnungen zum Namen gibt: «Gott, der Herr, formte aus dem Ackerboden alle Tiere des

²⁵ Exodus 3:14, *Die Bibel. Altes und Neues Testament, Einheitsübersetzung*, Freiburg, Basel, Wien (Herder) 1997, 56.

Feldes und alle Vögel des Himmels und führte sie dem Menschen zu, um zu sehen, wie er sie benennen würde. Und wie der Mensch jedes lebendige Wesen benannte, so sollte es heißen.»²⁶ Zu diesem Zeitpunkt repräsentiert die Benennung jedes einzelnen Tiers durch den selbst namenlosen Mann eine ganze Reihe von Dingen: Zuerst ist sie effektiv die Zuweisung eines Eigennamens, denn allgemeine Begriffe zur Unterscheidung der Arten existieren nicht (Adams eigener Name wird in ähnlicher Weise unmittelbar aus dem hebräischen Wort für das Menschengeschlecht abgeleitet); zweitens handelt es sich um die erste Äußerung des Menschen, eine Benennung des Anderen noch vor jeder wie auch immer gearteten Selbstzuschreibung; und drittens ist es zudem noch der erste technologische Augenblick des Menschen, seine erste archivalische Veräußerung oder Schöpfung eines künstlichen Gedächtnisses, es ist ein Hineinstolpern in eine Technologie, die dem Sündenfall vorangeht, der sich schon bald ereignen wird: Der Mann bekleidet die nackten Tiere mit einem Namen, noch bevor er überhaupt weiß, was Nacktheit ist, aus seinem eigenen oder aus irgendeinem anderen Blickwinkel. In Anbetracht dessen, was ich zuvor über die begriffliche Maschinerie sagte, derer es bedarf, um Wissen von der Nacktheit und den Techniken des Umgangs damit vor der Entstehung von Kleidung zu erlangen, müssten wir nun diese Maschine bei der Benennung der Tiere anspringen hören. Den Beginn des Bewusstseins von der Nacktheit, von Gut und Böse, von sexueller Differenz, vom Selbst und von allem anderen müsste man bei der Zuweisung eines Namens ansetzen. Wo Benennung ist, ist auch Maskierung: Der Mensch tritt ins Leben vor, indem er eine Maske in Form eines – von ihm frei erfundenen – Namens vor sich her trägt, die dann Tiere aufsetzen sollen. Ab diesem Zeitpunkt wird alles, was er sich selbst zuschreibt, vom Anderen auf ihn kommen, von der Maske des Anderen, vom Nicht-Wissen von sich selbst, von einer Art selbst auferlegtem Visier-Effekt, was zugleich auch bedeutet, dass es von hinten, von außerhalb des für ihn Sichtbaren oder Vorhersehbaren kommt. Das träfe schon einmal auf die Technik zu und das wäre auch der Grund, warum jede Beziehung, sogar und in ganz besonderer Weise die ethische Beziehung, eine technologische ist.

In eben diesem Moment ließ der Mensch seine autobiografische Autonomie hinter sich, zumindest aber die Priorität des Autobiografischen. Es sind die Tiere, denen zuerst autobiografisches Potenzial eingeschrieben ist. Der Mensch hätte sagen können: «Moment mal, Gott, ich würde gerne erst einmal sehen, was ich aus mir selbst machen kann», aber das hat er eben nicht getan, aus welchem Grund auch immer. Der erste Auftritt des Menschen war also sozusagen seiner Performativität entkleidet; er hat nicht durch die Aussprache seines Selbst gesprochen und gehandelt, sondern durch die Übertragung einer nominalen Selbstbezüglichkeit auf das Andere. Nun kann man sagen, dass das doch in Wahrheit eine ganz und gar arrogante Zurschaustellung von Macht war, der Mensch, der seine Herrschaft über die Tiere ausspricht und ausübt – der ihnen sein Gesetz im Namen des Vaters auferlegt –, indem er einseitig die Macht

²⁶ Genesis 2:19, ebd., 6.

ausübt, die ihm in der ersten Schöpfungsgeschichte im ersten Buch Genesis ausdrücklich übertragen ist und die schon bald holocaustgleich durch Tierzucht und Tieropfer Bestätigung finden wird. Das ist richtig. Doch gibt es in dieser Szene nur auf der einen Seite Gott und auf der anderen Seite die Tiere, die die Zurschaustellung der Herrschaft bezeugen könnten. Außer der Tatsache der Eigennamen selbst gibt es kein biografisches Zeugnis (und zu dieser Tatsache kann es, wie man zweifellos einwenden könnte, keine Zeugnenschaft in dem Sinne geben, den wir diesem Wort vor dem Bestehen von Eigennamen zuschreiben könnten).

Man sieht den Menschen in seinem ersten autobiografischen Moment zögern. Statt sich einen Eigennamen zu geben, der es ihm ermöglichen würde, im eigenen Namen zu handeln, überträgt er einen bestimmten Typus der Selbstbezüglichkeit in vielfältiger oder gar unbegrenzter Form anderswohin. Vielleicht glaubt er, er führe so einen Präventivschlag gegen den Tod. Indem er die Aufgabe der Benennung aller anderen Spezies auf sich nimmt, gebietet er dem eigenen Niedergang Einhalt, schiebt jenen Moment auf, in dem er sich selbst einen Namen wird geben und sich in das Totenregister wird eintragen müssen. Und er hat das nie wirklich für sich selbst getan, auch Gott nicht. Der Mensch, der Mann (hebr. *'adam*) hat den Oberbegriff seiner Spezies als seinen Eigennamen angenommen, sich irgendwann da hineingeschlichen, wahrscheinlich sogar um den Zeitpunkt herum, als er die Tiere benannte und auf die Erschaffung der Frau wartete, einer Frau, die er dann selbstverständlich Eva nennen würde, die Mutter alles Lebendigen. So schiebt er seine eigene genealogische und autobiografische Sterblichkeit auf, indem er die unendlich laufende Benennungsmaschine anwirft. Die Geschichte seines Lebens beginnt und wird strukturell dadurch konstituiert, dass er der unpersönliche Abdruck des Selbst eines Anderen ist. Sein *ego* ist also eines, das sich durchsetzt und sich gleichzeitig unterminiert, indem es erst dem Anderen Selbst-Charakter zuspricht. Das mag auch bedeuten, dem Anderen Tod oder Unterwerfung, sich selbst aber Leben im Sinne der Macht zu geben, den Anderen auszubeuten. Doch es bedeutet auch, dass er sich selbst den Tod gibt, indem er das Archiv des eigenen Lebens als Aufzeichnung jedes anderen Lebens einsetzt. An diesem historischen Punkt besteht die Geschichte des Menschen aus einer unvollendbaren Liste von Namen, die alles Mögliche betreffen, außer den Menschen. Man kann noch nicht einmal sagen, dass jeder Name jedes Tiers seinen Willen oder seine Willkür zum Ausdruck brächte oder aufzeichnete, denn er hat ja nach offizieller Lesart noch gar kein willensbegabtes Ich etablieren können, und Gott allein weiß, auf welche Art Wissen er für die Herausbildung des Inhalts dieses Willens oder dieser Willkür überhaupt zurückgreifen könnte. Er hat einfach eine biografische Maschine mit einem *autós* in Gang gesetzt, aber das ist eine Maschine, die endlos, wie automatisch, weiterlaufen wird.

Der Mensch stirbt also ein wenig, er stirbt jedes Mal einen kleinen Tod, wenn er Ich sagt, und dieses Sterben beginnt mit seinem Aufschub der Aus-

sprache seines eigenen Ich zugunsten der Benennung noch des letzten Tiers, wodurch der Mensch zunächst heterodeiktisch und dann erst autodeiktisch ist und dem Nichtmenschlichen eine vorgängige autodeiktische Fähigkeit überträgt, während er die Deixis selbst als maschinisch, automatisch, unbelebt konstituiert. Die Deixis selbst wird zur Automotion, und zwar nicht nur, weil es in der Erzählung eine unbegrenzte Anzahl von Spezies zu benennen galt, sondern aufgrund der simplen Tatsache der Wiederholung. Der Mensch hätte nach einer Weile abbrechen und sagen können: «Und ihr Übrigen könnt euch ja wohl selbst eure Namen ausdenken», doch hätte er nicht weniger als zwei Tiere benennen können. Der Name eines Einzeltiers, ganz gleich ob er allgemein oder Eigenname ist, würde für sich gar nichts bedeuten. Der Name müsste zuallererst eine differenzierende Wirkung gegenüber einem anderen Namen aufweisen, selbst dann, wenn dieser Name in Namenlosigkeit bestehen sollte. Wichtiger noch ist allerdings, dass die Deixis selbst nicht funktionieren würde, weder Mensch noch Tier irgendetwas verstehen könnten, bevor die Deixis sich wiederholt und selbst zitiert hätte. Eine Deixis, ein Verweis auf etwas, das nur einmal stattfindet, hat keinen größeren effektiven Sinn oder Wert als eine Signatur, die nur ein einziges Mal ausgeführt wird.

Der Mann/der Mensch macht sich also ans Zeigen und Benennen und hört damit nicht mehr auf, selbst als er zur letzten aller Spezies gelangte, denn das Faktum des Zeigens, das er eingeführt hat, wird ohne ihn weiter funktionieren. Er mag gedacht haben, er könne sich durch den Aufschub seines autobiografischen Moments unsterblich erhalten, doch leitete sich diese Unsterblichkeit für ihn nicht mehr von irgendeiner übermenschlichen Energie ab, die er aufbringen musste, um die gottgegebene Aufgabe bis zum Letzten zu erfüllen, vielmehr von einem selbstreplizierenden Code, der in dem Moment einsetzte, als er zum zweiten Mal auf etwas zeigte, ein Code, der mit Notwendigkeit noch immer in Funktion sein und die ganze Sache strukturieren müsste, wenn er denn jemals an den Punkt gelangte, an dem er auf sich selbst zeigen könnte.

Doch ist vielleicht genau das die Art, wie wir uns das Leben vorstellen sollten, jenseits jeder autokinetischen/autodeiktischen Unterscheidung; oder wir sollten uns vielleicht das Leben als Automation der Automotion vorstellen, als Autokinese, die bei jeder wie auch immer gearteten Autodeixis im Spiel ist. Das können wir bei der Autobiografie beobachten und endlich die prothetische Ergänzung verstehen, die die Archivierung des eigenen Lebens als übereinstimmend mit der natürlichen, spontanen Selbstschöpfung oder Reproduktion konstituiert, jenseits der simplen Logik dessen, was das Ende eines bestimmten Lebens überdauert. Denn es wirkt noch eine weitere simple Logik. Wenn ich mein Leben aufzeichne, füge ich dem Leben, das meine Autobiografie erzählt hätte, etwas hinzu. Ein Leben konstituiert sich aus allem Erlebten sowie dem darüber Geschriebenen und so weiter *ad infinitum*. Ich habe das, das und das getan, habe über dies und das geschrieben, was eigentlich bedeutet: Ich habe das, das und das getan und jetzt muss ich über dies, dies, dies und das schreiben

und so fort. Das bedeutet, dass die Autobiografie das Leben insoweit verlängert, als sie Leben produziert. Aber vielleicht bedeutet das auch, dass das Konzept der autodeiktischen Autobiografie für die Existenz von Leben *notwendig* ist; dass, was mich lebendig hält, mein Ich-Sagen ist und Leben existiert, Leben geht weiter, Leben wird so produziert, dass ich, ein Tier, irgendein Ding, das auch tun kann.

Sic ego, schreibt Descartes im Ursprungsmoment seines schreibenden Ich. Nachdem er es dieses eine Mal geschrieben hat, wird er, wie wir wissen, große Teile seines Lebens damit zubringen, es immer wieder zu schreiben. Sein Leben und sein Nachleben werden dadurch definiert, selbst wenn er noch so sehr denkt, er sei es selbst, der es definitiv definiert hätte. *Sic ego*, so verhält es sich bei mir, also (auch) ich. Sein erster Moment des Selbst-Schreibens ist auch sein adamitischer Moment. Er hat mit der Benennung der Anderen begonnen – von Schauspielern, die eine Maske tragen – und hat in der Tat auch die Tiere gerufen. Denn einige Seiten später, im letzten im eigentlichen Sinne philosophischen Fragment der *Cogitationes privatae*, bevor sie zum mathematischen Traktat werden, schreibt er: «Wir können aufgrund gewisser äußerst vollkommener Aktionen der Tiere vermuten, daß sie keine freie Willkür besitzen.»²⁷ Tiere sind also reine Schauspieler, dermaßen perfekte Schauspieler, dass sie ausschließlich Schauspieler sind, während menschliche Schauspieler sich dazu entschließen, Schauspieler zu werden. Wie ich. So verhält es sich auch mit mir. Ich gebe den anderen Schauspielern (und auch allen Tieren) Namen, und jetzt zeige ich auf mich selbst, einen Schauspieler: Dies ist ich, also (bin) ich. Er wird sich weder von Gott noch von einem anderen Tier zu einem endlosen Benennungsvorgang verleiten lassen, der ihn von vornherein seines autobiografischen Potenzials berauben würde. Er diktiert eine simple Unterscheidungsreihe: Dort maskierte Schauspieler und unmaskierte Tierschauspieler, hier ich, und jenseits meiner selbst jenes Ich, das eine Maske tragen und hervortreten wird. Doch gerade an dem Punkt, wo er *sic ego* schreibt, ist er nicht ganz bei sich. Er weist noch nicht, jedenfalls noch nicht ganz autodeiktisch auf ein werdendes autobiografisches Ich. Wenn er schreibt: «Dort Schauspieler – also ich», dann schreibt er eben noch nicht «Ich bin ein Schauspieler, einer der maskiert hervortreten wird», wie sehr das auch in dem Geschriebenen angedeutet sein mag. *Sic ego* ist nicht ganz dasselbe wie *hic ego* (hier bin ich). Dieses *sic* geht dem *ego* voran und unterbricht es, noch während es dieses positioniert und in eine syntaktische Anordnung als Subjekt des Verbs *prodeo* bringt. Das *sic* ist allenfalls die Bewegung seines Arms, wenn er vom Zeigen auf die Schauspieler in die autodeiktische Geste zurückschnellt. Es *ist* eben diese Bewegung. Das «so» in «so verhält es sich auch mit mir» bedeutet «auf die Art und Weise, wie es sich mit jenen Schauspielern verhält, die ich nunmehr auf meinen eigenen Fall anwenden werde.» Es ist die Artikulation eines Ellbogens und trägt die Artikulation selbst mit sich, eine einfache Bewegungsmechanik, die es jedem Ding erlaubt, sich mit jedem anderen Ding zu verbinden, mit der Zielsetzung und Funktionsweise einer

²⁷ Descartes, *Cogitationes privatae*, 199.

allgemeinen Prothese. Das *sic* funktioniert also dort, bevor das *ego* sich selbst aussprechen, bestätigen oder bestimmen kann; es ist wie eine Technologie, die dem *ego* vorausgeht. Doch geht das *sic* ganz offenbar dem *ego* in dem Sinne voran, dass es sich hinter diesem befindet, nicht nur, weil es zuerst dort hin, dort hinaus gelangen konnte; wichtiger ist, dass es hinter dem *ego* operiert, weil es das ist, was das *ego* benötigt, um beginnen zu können, überhaupt irgendetwas zu sein, was es dem autodeiktischen Leben, dem Leben im Allgemeinen erlaubt, zu beginnen. Es ist der Automatismus der Lebensbewegung, der sich im Leben als Bewegung bewegt, der in der Bewegung als Leben lebt, die Redundanz oder Tautologie selbst. Vielleicht das Leben selbst, doch nicht selbst Leben: unbelebtes Leben, in dieser Art, Weise, Form.

Also, Leben.

Der vorliegende Text bildet ein Kapitel aus dem demnächst erscheinenden Buch des Autors mit dem Arbeitstitel *Automatic Lives*.

Aus dem Englischen von Clemens Krümmel